

HORVÁTH KORNÉLIA

## A visszatérés alakzatai

Leopardi *Il passero solitario* (A remete rigó) című verse

### 1. A magány és a költői életmű kritikai értelmezése

Jól ismert, hogy a magány, a melankólia és a pesszimizmus régóta bizonyos kulcsszavakként működnek Giacomo Leopardi szemléletmódjának, filozófiai orientációjának és költészetének recepciós kérdéseit illetően. S ebben a szerző biográfiája is nagy „megerősítést” nyújtott az ekképpen vélekedőknek.

A költői életrajzot rendszerint – bár nem minden esetben – erőteljes költészet-meghatározó tényezőként számon tartó olasz filológia ritkán mulasztja el megemlíteni Leopardi betegségeit – púposságát, rossz látását stb. –, grófi apjával való ambivalens viszonyát, s ezekből eredő testi és lelki fájdalmait, továbbá szükségyszerű magányát. A „magányosság” (pl. FOLIN 2008), a „pesszimizmus”, sőt az utóbbi években a nihilizmus (vö. CAPITANI 2016) mint címkézett fogalmak a kritika Leopardi költészetét érintő írásaiban is dominálnak, s ezáltal a költői életművet egy biográfia mentén megvalósuló tematikus olvasatba kényszerítik. Holott Leopardi mind a maga költői nyelvében, mind a *Zibaldone di pensieri*-ben [magyarul kb. 'Összeválogatott gondolatok' vagy 'Vegyes feljegyzések'] (LEOPARDI 1963) valójában megtagadta a pesszimizmus költészetbeli megnyilvánulását, ellenkezőleg: éppen *annak a költői nyelv általi legyőzéséről írt*, még hozzá a következő paradox okfejtéssel: azok a költői művek, amelyek „nem tárgyalnak és nem mutatnak be mást, csakis a halált, azt, legalábbis átmenetileg, magává az elveszett *életté teszik*” (kiem. H. K.). S a semmi érzetéről írott gondolatai is hasonló irányultságúak: „A semmi érzete egy halott és halálos dolog érzete, amiről beszélek, azonban az olvasó lelkében ez az érzés fölébe kerekedik a dolog semmiség-érzetének, s a lélek új életet nyer” (LEOPARDI 1963, 253).

Mindez két okból is fontos lehet a számunkra. Egyfelől magának az egész Leopardi-életműnek a megítélését illetően, amely a szerző filozófiai gondolkodását alapvetően – és távolról sem alaptalanul – a pesszimizmus és a schopenhaueri gondolkodással tartott párhuzam jegyében értékeli, s ezt a megközelítésmódot a szerző lírájára nézve is rendszerint érvényesnek tartja, s ám amely megítélést a szerző ezen gondolatai részben felülírni látszanak. Másfelől az általunk elemzésre választott költemény tekintetében, amely már címében a magány, a vándorlás és az identitásválság kérdéseit látszik felvetni, s a versszöveg felszíni, tematikus olvasata ezt meg is erősíti.

Visszatérve a szerzői biográfiára: Leopardi maga is lejegyzí, hogy 14 éves korától (előtte házitanító foglalkozott vele) „önművelő” volt, saját apjának és környékbeli arisztokrata családoknak a könyvtárában olvasott műveket. Leopardi leveleiben életének ezt a szakaszát „hét év örült és végletesen kétségbeesett” („sette anni di studio matto e disperatissimo”) időszakként írta le (DE ROBERTIS, G. 1978, XLIII). Ugyanakkor, bár egyik kritikai kiadója, Giuseppe de Robertis ezt a hét évet olyanként jegyezte föl, mint ami visszafordíthatatlan hatást tett Leopardi egészségére, más szerkesztők és tanulmányírók rámutatnak, még ha esetenként csak közvetett módon is, ezen „öröklött magány” és tanulás termékeny mivoltára. S ez talán belátható már abból is, ha pusztán csak néhány momentumot emelünk ki Leopardi, egy 39 éves korában elhunyt szerző életművéből.

1812-ben, 14 évesen megírja a *Pompeius Egyiptomban* című tragédiát. 1813-ban összeállítja az *Asztronómia történetét*, s magától, tanári segítség nélkül elkezdi görögül tanulni. 1816-tól, 18 éves korától írja első, később is vállalt és megjelentetett verseit (köztük például az *Appressamento della mortét* [A halál közelgetése], továbbá lefordítja az *Odüsszeia* I. és az *Aeneis* II. részét. 1817-től kezd neki *Zibaldone* című művének, a filozófiai, nyelv- és költészetelméleti, társadalom- és művelődéstudományi írásait tartalmazó 'Vegyes feljegyzései'-nek, amelyeket élete végéig írt. 1817 után is számos görög és latin auctor művét fordítja olaszra, s fordítja latinból például Petrarcat is,<sup>1</sup> valamint 1828-ban összeállítja a latin és az olasz költészet szöveggyűjteményét. 1824 és 1832 között írja meg az *Operette moralit*, amely műve magyarul *Rövid erkölcsi írások* címmel jelent meg 1998-ban, Ördögh Éva, Mátyus Norbert és Dávid Kinga fordításában (LEOPARDI 1998). Mindennek tükrében a magány és a „remete-lét” Leopardi életében és munkásságában valóban összefonódik, ám éppen a művelődéshez, a kultúrához, a nyelvtanuláshoz, a művészethez és különösen a költészethez vivő utat jelentette, s annak eredményeképpen egy kulturálisan, nyelvi és főképpen költészettanilag rendkívül elmélyült és megalapozott életművet hívott életre. Ezen életmű századfordulós európai megítélése kapcsán talán elegendő Nietzsche-re hivatkoznunk: „A sok tehetségtelesen kívül van azonban néhány született filológus, akiket különböző körülmények meggátolnak abban, hogy filológussá váljanak. Persze a legnagyobb akadály, ami ezeket a született filológusokat visszatartja, hogy az illetéktelen filológusok rosszul képviselik a filológiát. *Leopardi* a filológus modern eszménye, a német filológusok azonban semmire sem képesek” (NIETZSCHE 2000, 139).

<sup>1</sup> Leopardi fordításait az utóbbi két évtizedben elmélyülten elemzi az olasz szakirodalom, lásd pl. FAVARO (2018), CAMAROTTO (2010), LONARDI (2005), CARRERA (2011), D'INTINO (2019).

## 2. A vers és a versszöveg

A versválasztás indokaként egyetlen érvet hoznék fel: Szerb Antal a *Száz vers* című kötetében, melyben az európai irodalom lírájából az általa leginkább értékelt száz költeményt adta közre eredeti (görög, latin, angol, francia, német és olasz) nyelven, mellékelve e versek jeles magyar költők tollából készült műfordításait, a mindössze hat költőt és művet felvonultató olasz korpuszba Leopardinak éppen ezt a versét válogatta be (Assisi Szent Ferenc, Francesco Petrarca, Michelangelo Buonarroti, Benvenuto Cellini és Giosué Carducci egy-egy költeménye mellett), és Sík Sándor fordításában közölte (SZERB 1957, 16–19). Külön érdekesség, hogy míg a Szerb Antal-kötet alcíme a nyelvterületeket tünteti fel a fent jelzett sorrendben, addig maga a kötet kompozíciója 10 tematikus csomópont mentén szerveződik, az eredeti nyelvekre való tekintet nélkül: I. Magányosok, II. Szeretők, III. Istenek, IV. Halandók, V. Állatok, VI. Nostalgia, VII. Sorsok, VIII. Éjszakák, IX. Bánatok, X. Hatalmak, látomások. Természetesen Leopardi költeménye az első, „Magányosok” című fejezetben foglal helyet (Verlaine, Wordsworth, Friedrich Hebbel, Friedrich Nietzsche és Rainer Maria Rilke társaságában), holott akár kerülhetett volna az V., „Állatok” című fejezetbe is.

Mint azt Víg Évának a lapszámunkban közölt írása (VÍGH 2020) rendkívüli alaposággal bemutatja, a „magányos madár/veréb/rigó” témája nagy hagyománnyal bír már az antikvitás óta, s e hagyományt Leopardi csaknem minden ízében ismerte, és a jelzett költeményében gyakran szó szerint alkalmazott megnevezéseket és szerkezeteket a korábbi korok költőitől (például „cantando vai”, „solingo augellin”). Kérdés most már, mi lehet az az újdonság, amit Leopardi költői nyelve „hozzátesz” ehhez a tradícióhoz, illetve amellyel megújítja a költői toposznak ezt az évszázadokra visszanyúló hagyományát.

Erre a kérdésre elsődlegesen annak hangsúlyozásával adhatunk választ, hogy az *Il passero solitario* számos módon inszcenírozza a visszatérés aktusát. Kezdődhet ez a toposzszerű költő = madár metaforához való visszatéréssel. Ezt a tradicionális értelmezést tökéletesen alátámasztják a lírai beszélő azon megnyilvánulásai, amelyek nagyon is direkt párhuzamot állítanak fel a lírai én (a „költő”) és a lírai hős (a „passero solitario”) között. Sík Sándor magyar műfordításából idézünk néhány erre vonatkozó részletet: „Remete rigó végig a mezőkön”, „Remeteként megülőök, / Hazámban idegenként, / Igy élem el tavaszát életemnek”, „Csak én járok magamban / A távoli mezőknek e zugában”, „A boldog fiatalság elenyészik. / Te magányos madárka, hogyha eljő / Életednek csillagok írta estje”, „De én, ha az aggkor küszöbét ki nem kerülhetem már”, „vajon hogy nézem akkor / az éveket, szegény magam s magányom!”. A párhuzamot tovább erősíti, hogy a lírai hős, a „remete-rigó”, avagy a „magányos veréb” mindig egyes szám második személyben, megszólítottként szerepel, s maga a beszélő jelzi kettőjük hasonlóságát: „Oimé, quanto somiglia / Al tuo costume il mio” (nyersfordításban: ’Ó jaj, mennyire hasonlít /

a te szokásodhoz az enyém’), mintegy kettőjük azonosságát jelezve (némileg, de csak részben, a Németh G. Béla által tárgyalt önmegszólító verstípust realizálva). Ez a kvázi-azonosság a jelzős megnevezésekben is tetten érhető (pl. „Io solitario” [‘Én magányosan’] és „Tu, solingo augellin” [‘Te, magányos madárka’], illetve magában a címben: „passero solitario” [‘magányos veréb’]. A párhuzamot a költő és a madár még egy hasonlatossága is fokozza: az éneklés, vagyis a „dal”, (költői) ének képessége („Cantando vai” [‘énekelve mész’], „Canti, e così trapassi [‘Énekelsz, és így lépsz túl’].

Ha az eredeti olasz szöveget nézzük, világosan kiolvasható a beszédszituációban a „te” és az „én” között történő szisztematikus váltakozás a mondatokban, amelyek teljességgel dominálnak a kevés számú harmadik személyű mondat fölött, vagyis egyfajta dialógust alkotnak egymás között. Így az 116. verssort a „Te” („tu”), azaz a magányos madár mint megszólított témája uralja, a 17–26. sorét az „én”-ként („io”) megszólaló lírai beszélő, a 27–35. sorát ismét a madárkaként megjelölt „Te”, a 36–44-ét ismét az „én”, míg a 45–49-ét a „te”, s végül a lezáró 50–59. sort az „én” uralja. Ily módon a *passero solitario* és a lírai beszélő egymás metaforáivá válnak, s ebből következően a lírai alany megkettőződésének – az elégiára nagyon is jellemző – problémáját exponálják. Innen nézve a magányos madár, amelyet a szöveg minden alkalommal „te”-ként nevez és szólít meg, a lírai alany alteregójaként mutatkozik meg, miközben a megszólítás repetitív aktusa végső soron egy sajátos „autodialógust” rejt, a lírai én párbeszédét tulajdon magával.

A lírai alany eme megkettőződése, amely a „te” és az „én” formáinak ismétlődésében mutatkozik meg szintaktikailag, a költemény első részében külsőleges és formális módon funkcionál, melynek lényege, hogy a beszélő a maga identitását éppen a madárral való mély rokonságban ismeri fel és azonosítja. A vers második részében azonban a két „szereplő” különbsége is hangsúlyozást nyer, szintaktikailag részint a tagadó kijelentő, funkciójában felszólító, részint a kérdő mondatok alkalmazásában („Non ti dorrai” [‘nem fogsz törődni vele’], „Che parrà di tal voglia?” [‘mi látszik/lesz ebből a kívánságból/akaratból’ – ezt de Robertis így magyarázza: ‘Mit kell gondolnom és miként kell ítélnem?’] (DE ROBERTIS 1978, 161). Ezzel azonban az eredeti, hagyományos költő–madár metafora nemcsak felfüggesztődik, de le is rombolódik, s a lírai beszélő „dividualitása” végérvényessé válik („Che parrà di tal voglia? Che di quest’anni miei? Che di me stesso?” [‘Mi lesz ebből az akaratból? Mi lesz ezen éveimmel? Mi lesz velem?’] Az immár véglegesnek és meghatározónak mutató belső megosztottság a megnyilatkozás szintjén éppen a vers utolsó két sorában nyeri el betetőzését, mely két sor ugyanakkor, paradox módon, éppen a visszafordulás aktusát tematizálja: „Ahi, pentirommi, e spesso / ma sconcolato, volgerommi indietro” [‘Jaj, megbánom magam, és gyakran / de vigasztalanul, visszafordulok’]. A megnyilatkozás szintjén ez a visszafordulás, különösen a „vigasztalan” kitétel okán, egyfajta *circulus vitiosus*ként értelmezhető, vagyis a remény, a jövő reményei és lehetőségei teljes elveszéséeként. Giuseppe és

Domenico de Robertis a kommentárjukban legalábbis így interpretálják a vers zárlatát, mondván, „nem lehet visszahozni az elmúlt időt, az elvesztett időt” (DE ROBERTIS 1979, 162).

Ugyanakkor a költemény textuális szerveződése mintha némiképp felülírná a mondatok és a beszédshituáció szintjén képződött jelentést. A vers utolsó szava („indietro” [’vissza’, ’visszafelé’]) anagrammatikusan a költemény első szavait, voltaképpen egy hármass prepozíciót („D’in su” [kb. ’onnan felülről’] ismételt meg fordított sorrendben (*in-di – di-in*). Ennek azért is lehet szemantikai jelentősége, mivel a „D’in su”-féle hármass prepozíció már Leopardi korában is mesterkéltnek hathatott, a helyváltoztatás kifejezésére megvannak a jól bevett egyszerűbb előjárószavak az olaszban: például a *sulla vetta* vagy *dalla vetta* formulák szemantikailag szinte ugyanezt a jelentést hívhatták volna életre, mint a kissé kimódoltnak tűnő Leopardi-féle megoldás. Vagyis úgy tűnik, hogy itt egy intencionált költői eljárással van dolgunk, amely a vers kezdete és vége közötti fónikus és anagrammatikus egybecsengésre hívja föl a figyelmet, s ezáltal visszatéríti a befogadót részint a vers végéről annak kezdetére, részint arra készíti, hogy a visszatérés „alakzatát” és gondolatát akár a versmegnyilatkozásból kiolvasható „üzenet” (magány, szomorúság stb.) felülírásaként vagy átértékeléseként is értelmezze a maga számára. Másfelől a visszafordulás „vígasztalansága” is reinterpretálódni látszik, amennyiben a visszatérés magának a költői szövegnek a rekurrenciájaként kezd értelmeződni. (Nem idegen ez a gondolat számos irodalomelméleti munkától sem, most csak Igor Szmirnovnak a részlegesen magyarul is olvasható munkájára, az *Úton az irodalom elmélete felé* című könyvére hivatkoznék, amelyben az irodalom egyik autonóm „törvényét” éppen a visszatérés egy sajátos alakzatában, a kettős rekurrenciában ismeri föl (SZMIRNOV 1999).

Ismert, hogy Leopardi a hangok és azok „összhangzása” szerepét meghatározónak tartotta a lírai szöveg szerveződésében, mert ezek a hangzásbeli összefonódások különféle meghatározhatatlan jelentéseket képesek életre hívni az olvasó elméjében. (LEOPARDI 1963, 171–173) Leopardi terminusait használva azt mondhatjuk, hogy a hang nemcsak széles és meghatározatlan kiterjedésű („vaga”) és „vándorló” („pellegrina”), hanem hangzó (szonáns, „sonora”) is (LEOPARDI 1963, 135–136). A „visszatérés” alakzata a vizsgált költeményben a szöveg fónikus-akusztikus szerveződésében is tetten érhető, bizonyos hangok, hangkapcsolatok és szótövek rendszeres ismétlődésében, melyek legnagyobb többsége a címben szereplő két névszó (*passero solitario*) fónikus, literális és morphemikus repetíciójában tapasztalható meg. A *solitario* (’magányos’) jelző, amelynek jelentése alapvetően határozza meg a „magányos költő = magányos madár” toposzként is felfogható párhuzamot, mintegy új életre kel a szövegben a *sol-* szótő, illetve annak hangjai/betűi visszatérései során. Ez a fónikus-morfológiai figura a vers címét követően az alábbi szóformákban köszön vissza: legelőször a különösnek ható verskezdő formulában („D’in *su la vetta*”). S aztán a továbbiakban (zárójelben közlöm a sza-

vak hozzávetőleges magyar jelentését): *passero solitario* ('magányos veréb'), *esulta* ('ujjong'), *pensoso* ('gondolkodva'), *somiglia* ('hasonlít'), *costume* ('szokás'), *solazzo* ('szórakozás'), *sospiro* ('sóhaj'), *passo* ('lépés' 'lépek'), *spesso* ('gyakran'), *io solitario* ('én magányosan'), *steso* ('kiterjesztett', 'kinyújtott', 'kiterjedt'), *il Sol* ('a Nap'), *costume* ('szokás'), *soglia*, *noioso* ('unalmas, unalmasan'), *stesso* ('[ő] maga'), *spesso* ('gyakran'), *sconsolato* ('vigasztalanul').

Ezek a fónikus visszatérések nemcsak a verssorok rendkívüli hangzósságát biztosítják, de a verscím második tagjára való szisztematikus visszautalások révén a befogadót folytonosan visszatérítik a címhez és a költemény kezdetéhez. Ezek a visszautalások éppen a *solitario* jelző reinterpretációiként funkcionálnak, hiszen a pusztá hangzásismétlődés mellett (amely, mint Jakobson óta tudjuk, nagyon is jelentésképző tényezőként működik a költészetben) a hangzsalakzat morféma-ként vagy szótóként is létező változatai esetében a potenciális korábbi, etimológiai vagy kvázi-etimológiai jelentéseket is előhívja/előhívhatja a befogadóban (JAKOBSON 1982). Az ímént felsorolt hangzsalakzatok szériájából kiemelendő az „*il Sol*” ('a Nap') formula, egyfelől mivel ebben az esetben a hangcsoport-ismétlődés egy önálló szót, mégpedig a magányosság jelentésárnyalatával szemben nagyon is pozitív jelentéstartalmú szót formáz, másfelől a szó nagy kezdőbetűjének okán, ami nem pusztán a *Nap* szó szimbolikus (és az olasz irodalomban sok évszázadra visszamenő tradícióját reprezentáló) módon értelmezhető, hanem egyszersmind jelzi az ismétlődő hangzássor, hangkapcsolat szóvá formálódásának útját is, egyszerre mutatva rá a költői nyelvnek a beszélt nyelvhez és a nyelvtörténethez való kötődésére, s magának az adott versnek a mély nyelvi-poétikai autoreflexivitására, vagyis önértelmezésére. A „*Sole*” ('Nap') értelmében szereplő *Sol* szó átformálja és többértelműsíti a címben és a vers második sorában szereplő *passero solitario* jelentését, és ugyanúgy átalakítja a versvégi *sconsolato* ('vigasztalan') jelentéslehetőségeit is, a magányosság és a vigasztalanság gondolatát a napfény és az élet „témájába” fordítva át. Az utóbbi, a *sconsolato* szó esetében az etimológiai aspektus az eredeti szótó, a *consolare* ('vigasztalás') jelentését is előhívja, amely grammatikailag persze éppen ellentétes a megfosztó funkciójú *s*-el kiegészített prepozíciós alakkal. Ráadásul a *consolare* etimológiailag a *sollazzo*-hoz is kapcsolódik: mindkettő a latin *solacium*, illetve *solari* szóból származik, melyek jelentése 'vigasztalás', illetve 'vigasztalni'. Vagyis a hangkapcsolat és a szótó szövegbeli multiplikációja mintegy megújítja és átírja a versszöveg végső, kétségbeesettnek ható kijelentését, s a vigasztalant („*sconsolazione*”) éppen a vigaszba (*consolare*, *consolazione*) fordítja át. Amennyiben ezt az interpretációt elfogadjuk, a visszatérés folytonos mozzanata a versszöveg nyelvi-poétikai építkezésében immár nem egy fatális, ördögi körként, hanem a versnyelvben visszanyerhető élet(erő), s mindenek előtt egy új költői szöveg létrehozásaként (és annak autopoetikus reflexiójaként) értelmezhető.

Talán eme gondolatmenet cáfolataként vethető fel az a meglátás, amely a *Sol* szónak a versszövegben való kontextusát („Mi fere il Sol”) a Leopardi-kommentárok egyike a „mi ferisce, colpisce”, azaz a ’megsebez, megüt’ értelemben interpretál (DE ROBERTIS 1978, 159). Habár ez a magyarázat is tartható, különösen a versszöveg mint megnyilatkozás aspektusából, egy másik szemantikai lehetőségre is rámutatnék: a *ferire* ige egy olyan megszokott szintagmában is használatos az olaszban, mint *ferire la fantasia*, abban az értelemben, hogy ’megragadja a képzeletet’. Ha a „fere, ferisce il Sol” kifejezésnek ezt a szemantikai vetületét is bevonjuk az értelmezés körébe, akkor már közel járunk a Leopardi-versszöveg autopoetikus interpretációjához.

Mindezek után megkockáztathatjuk, hogy a *sol-* tő visszatérései a versszövegben (akár morfémaként, akár hangkapcsolatként) szinte az ellenkezőjébe fordítják át a címszó második részének (*solitario* ’magányos’) megszokott jelentését. Ugyanez történik azonban a verscímet alkotó frazéma (*passero solitario*) első tagjával is, amelynek hangkapcsolatai a cím után a következő versbeli kifejezésekben térnek vissza: *passero solitario*, *pensoso* (’gondolkodó, gondolkodva’), in *disparte* (’tartózkodóan, különváltan’), *spassi* (’szórakozás’), *trapassi* (’továbblépsz’), *passo* (’lépek’, ’öltöm [pl. időmet]’), *spesso* (’gyakran’), si *spande* (’kiterjed’), *parte* (’rész’), *stesso nell’aria aprica* (’a tiszta, fénylő levegőben kiterjed’), *par che dica* (’úgy tűnik, hogy azt mondja’), *che parrà* (’tűnni fog’), *stesso* (’magam’), *spesso* (’gyakran’).

Innen nézve úgy tűnik, a vers a címében rögzített állandósult szókapcsolatot, avagy frazémát (*passero solitario*) mintegy reetimologizálja, kihasználva egyebek mellett a *passero* szó *passare*, ’lépni’ jelentésű tövét. Ezen eredendő, a lépésre, a járásra vonatkozó jelentés a vers több szavában a mai értelemben is megjelenik (lásd vai [’te mész’], *trapassi*, *passo*). A lépés, a járás a madár és a lírai beszélő közös attribútuma, illetve cselekvése is lesz, ugyanakkor ezt már a költői szöveg nyelvi-poétikai szerveződésének alapmotívumaként, mi több, megalkotottsága metaforájaként kell értenünk, mely lépések eredménye maga az előttünk álló költői mű, az *Il passero solitario* című Leopardi-költemény. S hogy a lépésnek, a járásnak, a lábféjnek (vö. a versláb más nyelvekben is használatos fogalmával!) a költészettel való kapcsolata az olasz irodalomban klasszikus alkotókra megy vissza, azzal kapcsolatban talán elégséges egyedül Mandelstam híres Dante-tanulmányára, a *Beszélgetés Dantéről* címűre hivatkoznunk (MANDELSTAM 1992, 82–131).

A rekurzivitás tehát a szöveg nyelvi szerveződésében a verscímben és a vers kezdetén (második sorában) megadott két szóhoz való visszatérésben valósul meg, mely folytonos visszatérés mintegy felbontja a köznyelvben rögzült szó szerkezet két elemét, s mindkettőt külön-külön kezdi értelmezni azok hangzásbeli és belső formai (lásd ПОТЕБНЯ 2002, 147–154), azaz történeti szemantikájuk felől. Azt is mondhatnánk, e címbeli témamegjelölő két szó hangzása, hangzásszerkezete mintegy autonómmá és egymástól függetlenné válva figurálódik a szövegben (a

Jakobson-féle hangzsmetaforizáció szerint). Vagyis, mint tapasztalhattuk, a két szó – melleleg egymással is kapcsolatban álló, lásd *passero solitario* – hangzósságának „szétszóródása” a szövegben, pontosabban e hangzók szövegszervező ereje távolról sem tekinthető jelentés nélküli folyamatnak, hanem ellenkezőleg, egy új, perszonális jelentéskomplexum megképzéseként értelmezhető, melynek „helye” Leopardi egyedi költeménye, az *Il passero solitario* című vers.

A versszövegben a tér és az idő hasonló váltakoztatásával és ismétlődéses szerkezetével szembesülhetünk, amennyiben a tér indexei a magányos madárhoz, míg a temporalitás jelölői határozottan a lírai beszélőhöz kapcsolódnak (utóbbira néhány példa: „il dí futuro” [‘az eljövő nap’], „che parrà di tal voglia?”, „che di quest’anni miei?”), amelyek egyértelműen a lírai alany önidentitásának kérdéseként artikulálódnak a vers végén: „Che di me stesso?” („Mi lesz velem/belőlem?”). Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a versszöveg folyamatosan átfordítja a teret az időbe, azaz temporalizálja a spatiumot. Az utolsó ilyen transzformáció a vers utolsó két sorában következik be: „Ahi, pentirommi, e spesso, / Ma sconcolato volgerommi indietro.” E két utolsó sor az emberi idő mindhárom aspektusát manifestálja: a múltat (lásd a megbánás s a visszafordulás témáját), a jelent mint a mondás, a diszkurzus jelenét [vö. BENVENISTE 2002]), miközben az igék grammatikai formái mind jövő idejűek, vagyis az időbeli előrenézés témáját is evokálják. A „pentirommi” (‘meg fogom bánni, sajnálni fogom’) nyelvtani formája szerint a jövőre utal, jelentésében viszont a véglegességet, a lezártágot implikálja. Ugyanakkor a „spesso” (‘gyakran’) határozószó éppen a folytonos visszatérés jelenségét és szükségességét látszik hangsúlyozni. (Talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a későbbi Heideggernek a *Lét és időben* kifejtett elgondolását is bizonyos mértékig megelőlegezve; HEIDEGGER 1989). A költemény végén ily módon átfogott, elsajátított és megértett idő hermeneutikai értelemben a megértés totalitásának jeleként interpretálható, amennyiben a mű temporalizált, s ilyenként „bensővé” tett terét magának a szövegnek a nyelvi-formai valóságaként és „megtestesüléseként” értelmezzük.

A szövegben megjelenített tér, mint korábban említettük, repetitív, visszatérő jellegű, s már ennyiben is temporalizáltnak tekinthető. És éppen a temporalitás lesz az, ami határozottan elkülöníti a magányos madárkát („solingo augellin”) a lírai beszélőtől. Az előbbi egyáltalán nem reflektál az idő múlására: „Tu, solingo augellin, venuta a sera / del viver che daranno a te le stelle, / Certo del tuo costume / Non ti dorrai” (nyersfordításban kb.: „Te, magányos madárka, ahogy leszáll az est, / a megélhetésseddel, amit a csillagok nyújtanak neked / persze szokásod szerint / nem törödsz”). Utóbbi, vagyis a lírai alany számára a legfőbb dilemmát éppen a múlt és a jövő közötti reláció jelenti. Ilyen módon a magányos veréb vagy „remeterigó” a nem-reflektív élet és a múlt metaforájává válik a versben (utóbbi vonatkozását nevének etimológiája is erősíti: a *passero* szó a ’múlt’ jelentésű *passato*



főnévvel egy töről fakad), míg a vers beszélője számára a folytonos visszanezés, visszatérés a múltba az *emlékezés munkáját* jelenti. Az emlékezés a gondolkodás kikerülhetetlen feltétele, s csak az emlékezés segítségével lehet a jövővel szembenézni.

Jelentőségteljes, hogy a visszatérés motívumai nem pusztán a madárhoz, hanem a beszélőhöz (aki immár a vers második, ha nem az első „hőisévé” vált) is kötődnek. Mint már jeleztük, ezzel az eljárással Leopardi megújítja a közhelyes, már-már banális madár-költő metaforát, hiszen szó sincs teljes azonosságról, ellenkezőleg: a vers közepétől a két „szereplő” nagyon is elválik egymástól. Ezt leegyszerűsítve úgy artikulálhatjuk, hogy míg a madár énekel („cantando”), de nem gondolkozik, addig a lírai beszélő nem énekel (abban az értelemben, hogy nem tud a madárhoz hasonló módon ráhagyatkozni a létre, és ebben boldogságot nyerni), ugyanakkor folyamatosan gondolkodik, emlékezik a múltjára, elemzi saját jelenét, s innen tekintve gondol a jövőre. S ez a folyamat folytonosan ismétlődő, illetve csak egy ponton lezárható: ott, ahol és amikor a versszöveg lezárul. Vagyis ez a reflexiós tevékenység mégis ölt egy kidolgozott, ha tetszik, „lezárt”, végső formát, ez pedig *a versszöveg formája*.

Mindezzel párhuzamos a vers két szereplőjének tevékenysége. Míg a mű első részében a madárka aktív („Cantando vai”, „Canti, e così trapassi”), a lírai én teljesen passzív („indugio” [‘halogatom’], „Evitar non impetro” [‘nem tudom kikerülni’]). A vers második részében azonban e szerepek mintegy felcserélődnek, s a madárka mutatkozik a sors kiszolgáltatottjának („che daranno a te le stelle” [‘amit a csillagok nyújtanak neked’]), míg a beszélő egyfelől „diszkurzív” aktivitást mutat, amennyiben kérdéseket tesz fel, másfelől „fiktív-reális” aktivitást is, amennyiben átgondolja, reflektálja a vers első felében önmaga helyzetéről mondottakat, s e reflexióból következtetéseket von le.

Összefoglalva, a visszatérő poétikai figurák – a fonémák, szótövek, lexémák, szó szerkezetek és az én-te beszédhelyzetek ismétlődései – versvégi visszafordulásának a szövegben („volgerommi indietro”) vigasztalanként aposztrofált aktusa mintha „átfordulna”, s éppen ellentétes minősítést/értelmezést nyerne, s a szöveg önszerveződésének „motorjaként” kezdene működni. Az irodalmi szöveg visszatérő természetét felszínre hozó költői autopoetikus reflexió, amely talán leginkább az anagrammatikus, illetve hangzásbeli szerkezetek folyamatos ismétlődésében érhető tetten, a magányosság témájának *circulus vitiosus*át a költészet (hemeneutikai) körévé teszi, mely kör, gondoljunk a híres heideggeri mondásra, az értelmezés és a megértés lehetőségét nyújtja a számunkra.

Kierkegaard-ra gondolva az elemzett Leopardi-versben az „eredendő ismétlés” jelenségét is azonosíthatjuk, amely az előzetesre való visszaemlékezésből táplálkozik. Ebből az aspektusból a vers végi „visszafordulás” (*volgersi indietro*) akár a poétikus és alkotói önmegértés antropológiai megnyilvánulásaként is érthető

(szemben az önmegismerés alapvetően kognitív kategóriájával). S ennek az önmegértésnek a körkörössége nemcsak a költői szöveg nyelvi-poétikai szerveződésében, illetve a beszélő státuszának változásaiban fedezhető fel, hanem hatást gyakorol magára az olvasóra is, arra készítetve őt, hogy folytonosan újraolvassa és újraértelmezze a költeményt.

## Bibliográfia

- BENVENISTE, Émile (2002), Szubjektivitás a nyelvben, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Budapest, Osiris, 59–64.
- CAMAROTTO, Valerio (2010), „La gemma perduta”. Le traduzioni omeriche di Leopardi (1815–1818), *Rivista internazionale di studi leopardiani*, 6, 79–116.
- CAPITANO, Luigi (2016), *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli–Salerno, Orthotes.
- CARRERA, Alessandro (2011), *La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Milano, Medusa.
- D'INTINO, Franco (2019), *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet.
- D'INTINO, Franco, NATALE, Massimo (szerk.) (2018), *Leopardi*, Roma, Carocci.
- FAVARO, Francesca (2016), *Anacreonte, Leopardi e gli altri*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- FOLIN, Alberto (2008), *Leopardi e il canto dell'addio*, in *Testi e studi leopardiani, Collana del Centro Nazionale di Studi Leopardiani diretta da Franco D'Intino, Lucio Felice e Alberto Folin*, Venezia, Marsilio.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Budapest, Gondolat.
- HORVÁTH, Kornélia (2015), Giacomo Leopardi nella poesia ungherese del primo Novecento, in uő, *Letteratura italiana e forme poetiche*, Budapest, Gondolat, 79–92.
- HORVÁTH, Kornélia (2015), Questioni di poetica leopardiana. Teoria e lirica, in uő, *Letteratura italiana e forme poetiche*, Budapest, Gondolat, 71–78.
- HORVÁTH, Kornélia (2015), Il processo della metaforizzazione (Giacomo Leopardi: Il primo amore), in uő, *Letteratura italiana e forme poetiche*, Budapest, Gondolat, 51–70.
- JAKOBSON, Roman (1982), A nyelv működésben, in uő, *A költészet grammatikája*, Budapest, Gondolat.
- LEOPARDI, Giacomo (1978), *Versi*, a cura di DE ROBERTIS, Giuseppe e Domenico, Firenze, Mondadori.
- LEOPARDI, Giacomo (1998), *Rövid erkölcsi írások*, ford. ÖRDÖGH Éva, MÁTYUS Norbert és DÁVID Kinga, Budapest, Eötvös.
- LEOPARDI, Giacomo (1963), *Zibaldone dei pensieri I*, a cura di Flora, Francesco, Firenze, Mondadori.
- LONARDI, Gilberto (2005), *L'oro di omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio.

- MANDELSTAM, Oszip (1992), Beszélgetés Dantéról, in *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, ford. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom, 82–131.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000), *Iffjúkori görög tárgyú írások*, Budapest, Európa.
- POTEBNYA, Alekszandr (2002), A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés, ford. HORVÁTH Kornélia, in *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszolovszkij és Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, Budapest, Argumentum, 2002, 147–154.
- SZERB Antal (1957), *Száz vers*, Budapest, Magvető, 16–19.
- SZMIRNOV, Igor (1999), Úton az irodalom elmélete felé, ford. SZILÁGYI Zsófia, *Helikon* 1–2, 109–150.
- VÍGH Éva (2020), A „magányos veréb” toposz-változatai az itáliai művelődésben és Leopardi, *Filológiai Közöny* 2020/1, 88–110.